

Arte contemporânea e as instituições de arte: impasses históricos

Ana Maria Pimenta Hoffmann

Universidade Federal de São Paulo

Resumo: A produção artística contemporânea caracteriza-se pela multiplicidade. Dar conta da abertura proposta pelas suas inúmeras produções significa em grande parte, analisar a crítica institucional que muitas obras postulam. Neste artigo gostaria de apresentar meu acompanhamento destas mudanças na história de alguns museus brasileiros, entre os anos de 1950 e 1970.

Palavras-chave: museologia, arte contemporânea, museus, Brasil

Abstract: *Contemporary artistic production is characterized by multiplicity. In order to address the wide variety of choices provided by a great number of work of art, one must also analyze the institutional reviews and critique regarding of these works of art. In this article, I aimed to present my follow up of these historical changes in some important Brazilian museums, in the 1950-70's period.*

Keywords: *museology, contemporary art, museums, Brazil.*

A produção artística contemporânea caracteriza-se pela multiplicidade. Dar conta da abertura proposta pelas suas inúmeras produções significa em grande parte, analisar a crítica institucional que muitas obras postulam. Se a arte moderna privilegia a autonomia da forma e rompe com os suportes tradicionais, em especial a pintura sobre tela e a escultura em pedestal, a arte contemporânea articula conteúdos sociais e políticos, e atualiza a inter-relação da arte com a vida cotidiana, gerando uma complexidade não só nas suas formulações, como no próprio sistema das artes.

Em 1961, Arthur Danto, em seu texto “O Mundo da Arte”³⁵, analisa esta implosão colocada pela produção artística contemporâneas. Articulando, ironicamente, a ideia do fim da teoria da imitação, do conceito de mimesis, com um novo circuito de ‘uma arte do real’, o autor explicita a atualização do impasse entre o novo – a vanguarda artística –, e a tradição. A arte contemporânea, para Danto, não é somente estética, é ação e processo, sendo que o desenvolvimento de novas estratégias de crítica e de exposição, torna-se um imperativo.

Pouco mais de uma década depois, Lucy Lippard³⁶, analisará como a arte conceitual irá, em um curtíssimo espaço de tempo, proclamar a hegemonia da ideia. Neste sentido, a arte contemporânea, como um todo, atualiza, a partir dos anos de 1960, a crítica institucional colocada por Marcel Duchamp (1887-1968), e a importante libertação do, já secularizado, fazer artístico.

Será dentro dessas novas proposições, colocadas pela arte contemporânea, que delineam-se as contradições de sua presença nos museus de arte.

Para entender o funcionamento dos museus de arte moderna e de arte contemporânea, é fundamental recapitular a importância do Museu de Arte Moderna de Nova York (Moma), como modelo de funcionamento que será copiado em todo o mundo, principalmente nas Américas. Estruturado por departamentos análogos às várias técnicas das artes plásticas, o Moma teve com missão, delegada ao historiador da arte Afred Barr³⁷, estabelecer uma narrativa oficial sobre o passado e o presente da arte ocidental. Narrativa comprometida ideologicamente com a emergente elite econômica norte americana. Não será por acaso que esta instituição elegerá Jackson Pollock (1912-1956) como figura central na história da pintura do século XX.

Douglas Crimp, nos meados dos anos de 1980, em uma série de artigos reunidos no livro “Sobre as ruínas do museu”³⁸, verificará o desmoronamento da hegemonia museal no momento em que a fotografia é introduzida dentro do circuito de

35 DANTO, Arthur. O Mundo da Arte. In D’OREY, Carmo. O que é a arte? Lisboa: Dinalivro, 2007.

36 Lippard, Lucy R.. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. Londres: Studio Vista, 1973.

38 Cf. KANTOR, Sybil Gordon. Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual origins of the Museum of Modern Art. Massachusetts: MIT Press, 2002.

39 CRIMP, Douglas. Lawler, Louise (fot). Santos, Fernando (trad). Sobre as ruínas do museu. São Paulo, Martins: Fontes, 2005.

exposições dos museus de arte. Nestes textos, junto com o questionamento do sistema de construção de uma narrativa sobre arte no museu, é também questionada a crítica e a historiografia da arte formalista.

Os textos dialogam com o paradigmático ensaio “O Tribunal da Fotografia”³⁹, onde Christopher Phillips analisará o caráter inquietante da fotografia no museu, pela sua origem privilegiada (na pintura) e sua natureza moderna ‘avant la lettre’. Entende-se a fotografia com um campo de conhecimento que estabelece novos paradigmas na criação e difusão de imagens.

Se a função social e cultural dos museus de arte é a reificação da narrativa da história da arte, o lugar da arte contemporânea no museu, é o da crítica institucional. E é nesta chave que se coloca o impasse entre a arte contemporânea e os museus de arte.

Parodiando o emblemático texto de Theodor Adorno, “Museu Proust Valery”⁴⁰, de 1952, onde em breve introdução ao tema dos museus de arte, o autor aponta a semelhança fonética entre museu e mausoléu; podemos dizer que a arte contemporânea no museu articula duas palavras também próximas foneticamente: tradição e traição, esta última entendida como crítica. Ressalto, que Adorno, ao criticar o colecionismo oficial característico do final do século XIX e início do XX, no escopo da sensibilidade do artista, aponta que o que vemos é quem nos olha. E será nesta chave que Merlaux Ponty criticará o Museu Imaginário de André Malraux⁴¹ : uma história dos estilos, antes de consagrar-se nas edições com reproduções fotográficas, encontra-se na eleição afetiva visual de cada um, em especial dos artistas.

Não há dúvida que a arte no museu tem que ser mediada por processos museológicos e curatoriais. Sendo os primeiros, de coleta, pesquisa e difusão, e os segundos de responsabilidade crítica quanto às estratégias adotadas. Tratando-se de arte contemporânea, se faz necessária uma operação epistemológica, uma mudança nos paradigmas museais colocadas pelo modelo departamental e historicista instaurado pelo Moma no final dos anos de 1920.

39 PHILIPS, Cristopher. El Tribunal de la fotografía. In : Indiferencia y Singularidad. (eds.) Glòria Picazo/Jorge Ribalta. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

40 ADORNO, Theodore W. Museu Valery Proust. In: Prismas: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998, p 173-185.

41 Malraux, André. Saint-Aubyn, Isabel (trad). O museu imaginário. Lisboa, Edições 70, 2000.

Uma possibilidade a este aparelhamento do meu, que enfrenta a sociedade do espetáculo descrita por Guy Debord, é o estabelecimento de novas estratégias de pesquisa e curadoria, isto é, o museu-arquivo de Hal Foster.

Podemos tomar como emblemática dessa nova situação, a performace, e sua documentação, da obra “Eurásia” de Joseph Beuys, na Tate Galery em 1966. Deste caso, o museu é palco, mas também depositário de informações, sejam elas de registros, publicações ou projetos.

Em texto-manifesto “No interior do cubo branco”, Brian O’Doroty sentencia :

“A natureza sacramental do recinto torna-se clara, da mesma maneira que um dos importantes preceitos de projeção do modernismo: à medida que o modernismo envelhece, o contexto torna-se conteúdo. Numa inversão peculiar, o objeto introduzido na galeria “enquadra” a galeria e seus preceitos.⁴²”

Neste sentido, a arte contemporânea nos museus de arte questiona produtivamente a instituição museal. Cabe ao museu acolhe-la. Este acolhimento passa pela utilização individualizada de teorias, e da adoção de métodos críticos e multidisciplinares.

Gostaria de apresentar meu acompanhamento destas mudanças na história de alguns museus brasileiros, em especial paulistanos, entre os anos de 1950 e 1970.

As seis primeiras bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP)

Durante as seis primeiras bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo, houve um amplo debate junto à imprensa, aos artistas e aos críticos em torno da História da Arte Moderna e da Arte Brasileira – sua tradição, modernismo e novos rumos que estavam sendo tomados.

As primeiras seis bienais foram marcadas pelo caráter inovador, pela integração com as atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, por uma notável produção da crítica de arte. Vale ressaltar que é exatamente neste período, entre 1951 e 1961, que ocorreu um grande desenvolvimento da crítica de arte brasileira, junto com uma maior profissionalização do meio artístico brasileiro. O advento das

42 O’DOHERTY, Brian; MCEVILLE, Thomas. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002

bienais participa notadamente deste processo, uma vez que as primeiras versões da mostra foram excepcionais, tanto pelo elevadíssimo nível artístico, como pelos aspectos institucionais: organização da mostra, arregimentação dos artistas, curadores e críticos, e seleção e premiação das obras.

A mostra brasileira ganhou lugar no contexto internacional, como bem apontou o crítico Geraldo Ferraz em “Elos de uma cadeia”⁴³, em que compara a VI Bienal de São Paulo (1961), à segunda mostra de Kassel (1959) e à XXX Bienal de Veneza (1960). Gostaria de citar dois exemplos que me parecem relevante neste contexto da função social das Bienais no processo de acolhimento da arte contemporânea: a II e a VI Bienal, de 1952 e 1961, respectivamente.

A II Bienal marcou época pelas Salas Especiais, uma criação do então diretor artístico, Sérgio Milliet. Na seção brasileira, havia duas Salas Especiais: “Eliseu Visconti”, organizada por José Simeão Leal, com 35 obras, e outra, de caráter retrospectivo da produção artística brasileira até século XIX, denominada “Paisagem brasileira até 1900”, de organização de Rodrigo Mello Franco de Andrade, com 102 obras, com Frans Post, Jean-Baptiste Debret, Nicolas e Felix Antoine Taunay, além de Victor Meirelles e Almeida Júnior. As principais representações estrangeiras trouxeram as seguintes Salas Especiais: Alemanha, com Paul Klee; Áustria, com Oskar Kokoschka; Bélgica, com James Ensor; Estados Unidos, com Alexander Calder (organização René d’Harnoncourt, diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York); França, com o Cubismo; Inglaterra, com Henry Moore; Holanda, com Piet Mondrian; Itália, com o Futurismo; e México, com Rufino Tamayo.

De caráter retrospectivo, estas Salas reuniram, ao lado das Seções Gerais de cada país, um conjunto inimaginável de obras primas para a época. Entre as delegações estrangeiras, foi apresentada uma retrospectiva da arte européia, trazendo o cubismo, o futurismo, o neoplasticismo, Picasso, Mondrian, Klee, Munch, Ensor, Laurens, Moore, Marini e Calderli. A Sala Picasso foi patrocinada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, “contou com a colaboração e a direta orientação do artista” e foi organizada por Maurice Jardot. Sobre elas comenta o crítico de arte Ferreira Gullar, que será poucos anos depois, teórico e entusiasta na novíssima arte neoconcreta:

43 FERRAZ, Geraldo. Elos de uma cadeia. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 30.07.1960

Qualquer que tenha sido o motivo da agrupação em pavilhões diferentes dos países europeus e dos países americanos, essa disposição é proveitosa, porque ela ‘imita’ o movimento evolutivo da arte moderna, transplantando-se para a civilização florescente do novo mundo. O visitante que, no primeiro pavilhão, acompanha o curso metamórfico do que se conhece como arte moderna [grifo do autor], ao atravessar para o pavilhão seguinte, vai à procura das conseqüências que terão encontrado, do lado de cá, as proposições [grifo do autor] européias. A Bienal dá oportunidade a que se estabeleça essa relação. Isso talvez não estivesse na intenção dos organizadores – o que nos possibilita uma visão, embora precária em alguns pontos, bastante natural desse transplante e de seus frutos.⁴⁴

Nota-se a admiração do jovem crítico pelo panorama da arte moderna europeia, apresentado nesta Bienal, e da mostra de arte contemporânea brasileira e do continente americano, fazendo inter-relações entre estas duas produções.

Em 1961, a Bienal comemorava 10 anos de existência com uma mostra de grandes proporções e com a direção artística do crítico de arte Mario Pedrosa. Polêmica, a VI Bienal teve caráter marcadamente museológico, imprimindo uma visão da História da Arte fora dos cânones ocidentais.

Mario Pedrosa, na sua atuação como crítico de arte, nas palavras de Otilia Arantes, é uma exceção do ambiente brasileiro, tendo nesta ocasião, uma oportunidade de defender de uma forma bastante objetiva suas ideias que neste momento estava já maduras, depois de amplo debate ocorrido no ambiente da crítica de arte durante os anos de 1940 e 1950. A Bienal de São Paulo como instituição de arte, tinha amadurecido seu formato, e contava com prestígio nacional e internacional. Ao fazer um “balanço das Bienais anteriores” com “salas especiais dos principais artistas laureados nas primeiras bienais” , Mario Pedrosa também procura, por um conjunto das Salas Especiais, fazer uma reflexão em torno da História da Arte Ocidental e não ocidental, em torno do modernismo brasileiro e em torno da Bienais. Foram organizadas nove Salas Especiais com arte brasileira, e quase todas as delegações estrangeiras trouxeram alguma homenagem ou sala temática.

44 GULLAR, Ferreira. II Bienal de São Paulo: cubismo e futurismo, Rio de Janeiro, Diário de Notícias, 12/01/1954.

As Salas Especiais dedicadas aos artistas premiados nas edições anteriores foram organizadas por críticos. Sendo a sala dedicada a Danilo Di Prete, organizada por José Geraldo Vieira e contava com 36 pinturas; a de Milton da Costa, por Flávio de Aquino, com 43 pinturas. Uma homenagem especial a Oswaldo Goeldi, por Ferreira Gullar, com 97 desenhos e 58 xilogravuras.

As outras Salas Especiais foram: Livio Abramo (45 desenhos e 46 gravuras), organizada por Lourival Gomes Machado; Carybé (23 desenhos e um mosaico, além de painéis com documentação fotográfica de obras públicas), por Wolfgang Pfeiffer; Arnaldo Pedroso d’Horta (32 desenhos e 4 gravuras), por Armando Ferrari; duas salas com desenhos, uma de Aldemir Martins (16 desenhos), por Lourival Gomes Machado, e outra de Marcelo Grassmann (20 desenhos), por José Roberto Teixeira Leite. E, finalmente, uma retrospectiva de Volpi sem precedentes, organizada por Mário Schenberg, apresentando uma série de 95 pinturas, datadas entre 1915 e 1961, que deram uma visão inédita de sua trajetória.

O historiador da arte José Roberto Teixeira Leite, então diretor do Museu Nacional de Belas Arte (RJ), organizou uma sala com a coleção de 20 obras de Eugène-Louis Boudin (1824-1898), o “orientador de Monet”. No texto crítico do catálogo, o autor dialoga com a reavaliação do artista feita pelo Museu do Impressionismo inaugurado em 1947.

O comprometimento com a produção artística contemporânea aparece na organização do próprio Mário Pedrosa, junto com o curador alemão Wermer Schmaleubach, de uma Sala Especial de Kurt Schwitters, Esta sala foi uma reedição da sala especial apresentada na Bienal de Veneza em 1960: “Ao apresentar Schwitter, agora na Bienal paulista, conquistará para ele outro dos dois grandes centros da vida de arte internacional dos nossos dias”⁴⁵. A França enviou uma Sala Especial “hors concours” Jacques Villon organizada por Jean Cassou, além de da sala da Viera da Silva, artista portuguesa, que iria ganhar premio decenal.

A delegação estados-unenses foi organizada por René d’Harnoncourt, então diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, apresenta uma Sala Especial Robert Motherwell organizada por Frank O’Hara e uma Sala Especial de Reuben Nakian organizada Thomas B. Hess, e uma, de Leonardo Baskin organizada Willian Lieberman.

45 MUSEU DE ARTE MODERNA. VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1961 (cat. de exposição).

A delegação chinesa trouxe uma sala sobre o artista Chang Dai-Chien, organizada pelo Museu Nacional da República da China, Taipei, e o Japão, sobre Tomioka Tessai (1836-1924), além de uma Sala Especial Caligrafia Japonesa do século VIII ao século XIX.

A América Latina estava representada nas Salas Especiais de José Clemente Orozco (México), Samuel Roman Rojas (Chile), Pedro Figari (Uruguai), Raquel Forner e Alicia Penalba (Argentina). Destaco a Sala Especial da delegação paraguaia, intitulada Arte Hispânico-guarani no Paraguai (1610 - 1667), organizada por Josefina Pia e pelo gravador brasileiro Livio Abramo, trazendo de forma inédita neste contexto, uma pequena mostra da arte religiosa da região do Rio do Prata.

Nesta mesma chave, a Austrália comparece com uma exposição de Arte Aborígine, organizada pelo Commonwealth Art Advisory Board. A Iugoslávia também colabora com uma pequena mostra de cópias de afrescos medievais organizada pelo Dr Milan Kasanin diretor da Galeria de Afrescos de Belgrado.

Sobre o conjunto dos textos apresentados pelos organizadores, ressalto o caráter didático, sempre explicativo do significado da escolha do artista ou tema, e breve análise de obras ou do conjunto das obras apresentadas.

Em relação ao resultado geral do desenho da VI Bienal, me chama atenção a divisão da organização das salas especiais, em uma tentativa bem sucedida de ampliar o debate, o que vai resultar, por exemplo, em uma premiação que contempla diversas proposições, como a arte neoconcreta de Ligia Clark e a pintura de Iberê Camargo, sendo ambos comprometidos com novas pesquisas.

Para finalizar, coloco que Mário Pedrosa realiza, com esta mostra, aquilo que prometeu no momento de sua nomeação: que a Bienal “será um laboratório de experiências vivas e uma casa de estudo e educação, destinada a assimilar o que de autêntico e vital se encontre naquelas [novas] experiências [artísticas]”.

Em uma época onde ainda não era comum a ideia de curadoria (a Documenta de Kassel tinha apresentado sua segunda edição no ano anterior), Pedrosa consegue imprimir personalidade e debate teórico à organização da mostra, que de forma bastante emblemática, fecha um primeiro ciclo das Bienais, quando estavam organizadas pelo MAM SP, logo dentro do âmbito administrativo e cultural desta instituição, e abre a década de abertura da arte concreta e neoconcreta. Não por acaso será uma Bienal de inúmeras Salas Especiais, que ao fazer uma avaliação

dos dez anos das atividades da Bienal, faz principalmente uma reavaliação da arte brasileira, em especial a arte moderna, conjuntamente outras produções já consagradas pela História da Arte que de alguma forma dialogavam com as produções recentes.

O Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP)

Para finalizar gostaria de fazer um breve histórico da história da primeira direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fundado em 1963, em função da doação do acervo pessoal de Francisco Matarazzo Sobrinho e do recém extinto MAM SP para a universidade.

Para assumir a direção do MAC USP foi chamado o historiador da arte Walter Zanini, que este a frente da instituição de 1963-1978⁴⁶. Neste período, chamada de “era Zanini”, ao lado do acervo que constituía-se primordialmente de arte produzida na primeira metade do século XX e nos anos de 1950, foram realizadas inúmeras exposições de arte contemporânea, promovendo a entrada no museu desta produção recente, assim como de um intenso debate entre historiadores, críticos e artistas sobre a relação do museu e da arte atual. Destaco as mostras Jovem Arte Contemporânea (as JACs), que ocorreram de 1967 a 1974, Prospectiva 74, com a participação de 150 artistas, e Poéticas Visuais, de 1977 com 201 artistas, ambas organizada pelo artista Julio Plaza e por Walter Zanini.

Sintomaticamente temos notáveis exposições de fotografias como Cartier Bresson: fotografias recentes (1970), Fotógrafos de São Paulo (1971), Um Fotógrafo Desconhecido (1972), com textos de Claudia Andujar, Jorge Love e Maureen Bisilliat, e 70 Fotos de Brassai (1974), com texto de John Szarkowski, então curador de fotografia do Moma.

Procurei com este breve relato, demonstrar a pertinência das ações ocorridas nestes dois importantes museus paulistanos, o MAM SP e suas primeira Bienais, e o MAC USP, na gestão do professor Walter Zanini, e destacar o modelo de atuação institucional no campo museal, conciliando as atividade de guarda, pesquisa e difusão, com as atividades de crítica, e da fruição proporcionada pela produção artística de seu tempo, ou em outras palavras, pela arte contemporânea. Nestas ações os museus contam com a participação de críticos de arte, historiadores e artistas, cumprindo o papel mencionado no início do texto: o acolhimento da arte atual no museu de arte pela utilização crítica das estratégias de curadoria.

46 AMARAL, Aracy A. Perfil de um acervo. Sao Paulo: Mac/techint, 1988.